



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Escénicas**

Proyecto: propuesta artística

**Variaciones: cuerpo creador en relación al ritmo y movimiento  
desde la escena flamenca**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Creación Teatral**

Autora:

Gabriela Stefania Córdova Perero

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Gabriela Stefania Córdova Perero, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Sara Baranzoni

Tutora del Proyecto de titulación

Ángela Arboleda

Miembro del tribunal de defensa

Danny Villalonga

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

A mis padres y hermanos quienes han sido incondicionales. Y a mis tíos/tía, quienes han sido unos segundos padres/madre para mí.

## **Dedicatoria:**

A mi yo de 8 años, replanteándose las miles maneras de decir, pedir, preguntar algo. A mi yo en 10 años más. A mis padres, hermanos, mis tíos.

## **Resumen**

El presente trabajo se dispone a dialogar con un lenguaje que se expone de manera fragmentada, entablando un diálogo corporal que posibilita fusionar dos disciplinas desde un ritmo particular, expandiendo los horizontes del movimiento, e indagando una deformación de técnica desde la relación memoria/historia que el cuerpo, en este caso, los dos cuerpos en escena desde su particularidad, aportan. El interés del ejercicio escénico está enfocado a ampliar la musicalidad de dos cuerpos que accionan desde un condicionamiento métrico, colocando al cuerpo desde su diferencia, en un estado emocional que se va transformando y al mismo tiempo se evidencia en un juego de tensiones.

El trabajo escrito reflexiona a partir de una mirada personal y se logra materializar a través de un texto que es llevado a escena: Pulsiones. El desarrollo de dicho trabajo, es una memoria que alude directamente a las concepciones y apropiaciones de un lenguaje, que se transforma en muchos otros.

Palabras Clave: Ritmo, lenguaje, movimiento, cuerpo, flamenco, teatralidad.

## **Abstract**

The present work is about a dialogue with a language that is exposed in a fragmented way, engaging in a body dialogue that makes possible for two disciplines to merge from a particular rhythm, expanding the horizons of movement, and investigating a deformation of technique from the memory / history relationship that the body, in this case, the two bodies on stage from their particularity, contribute to. The interest of the scenic exercise is focused on expanding the musicality of the two bodies that act from a metric conditioning, placing the body, from its difference, in an emotional state that is transformed and at the same time is evidenced in a game of tensions.

The written work reflects from a personal perspective that is achieved through the text that is taken to the scene: "Pulsiones". The development of this work is a memory that alludes directly to the conceptions and appropriations of a language, which is transformed into many others.

**Keywords:** Rhythm, language, movement, body, flamenco, theatricality.

## ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>10</b>
1. ANTECEDENTES.....	11
<i>Breve historia del flamenco.....</i>	<i>11</i>
<i>Cultura, geografía y lenguaje .....</i>	<i>13</i>
<i>Cuerpo-energía-ritmo .....</i>	<i>14</i>
<i>Antropología teatral.....</i>	<i>15</i>
<i>Ciertos principios de la antropología teatral según Barba .....</i>	<i>16</i>
<i>Aplicaciones. Una mirada más allá de las palabras: el trabajo de Rocío Molina.....</i>	<i>17</i>
<i>La construcción de sus formas y contenido .....</i>	<i>21</i>
<i>Equilibrio, fuerzas opuestas y energía.....</i>	<i>21</i>
2. GENEALOGÍA.....	24
<b>CAPÍTULO UNO.....</b>	<b>26</b>
1. TEXTO DEL EJERCICIO ESCÉNICO: PULSIONES .....	26
2. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO.....	29
<i>Desde el flamenco/ la letra.....</i>	<i>30</i>
<i>Ritmo .....</i>	<i>36</i>
<i>Apartado.....</i>	<i>37</i>
<i>Jo-ha-kyu.....</i>	<i>39</i>
<i>Energía.....</i>	<i>48</i>
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>53</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>55</b>
MULTIMEDIA EN LÍNEA.....	55

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Rocío Molina, <i>Entre paredes</i> .....	19
Figura 2. Rocío Molina, <i>Cuando las piedras vuelen</i> .....	20
Figura 3. Rocío Molina .....	22
Figura 4. “Bosque ardora” .....	23
Figura 5. Una imagen ya nos está diciendo algo, nos remite a algo.....	31
Figura 6: Ana indagando sus posibilidades rítmicas desde un compás que le es desconocido. ....	33
Figura 7: dos cuerpos que dialogan con la imagen de un encuentro, y al mismo tiempo dinamizan la cualidad de desencontrarse en esa diferencia.....	34
Figura 8: El silencio recae en los momentos de tensión que generan un suspenso, la escucha es primordial porque a raíz de ello el ritmo se establece dialogando con la diferencia.....	35
Figura 9: El ritmo es el generador del tiempo que dura un movimiento.....	38
Figura 10: Nuestro palpitar dibuja internamente un ritmo que se expresa en el hacer, en el estar, en el ser, dependiendo de nuestra urgencia, nuestra necesidad.....	39
Figura 11: El silencio no deja de ser un sonido que se amplifica en la escucha de las respiraciones. ....	40
Figura 12: Secuencia de imágenes: Jo-            ha-            kyu.....	41
Figura 13: Fuerza física que mueve al cuerpo.....	42
Figura 14: Es el primer encuentro del círculo, esta secuencia viene acompañada del sonido del cajón.....	45
Figura 15: Primera variación de apropiación. ....	46
Figura 16: El cuerpo: transitando los lugares que desconoce, se remite al sentido cenestésico. ....	47
Figura 17: Este es el encuentro previo a la figura 16, el primer encuentro energético se transmite a partir de esa mirada que acepta al otro en ese diálogo. ....	48
Figura 18: Se proyecta la imagen de impotencia como abordaje de un lenguaje que no nos termina de pertenecer. .....	49
Figura 19: Derecha a izquierda: Ana y yo. ....	51
Figura 20: Se visualiza en esta imagen las diferentes localidades de tensiones que cada una desde su historia, guarda en el cuerpo.....	52

## Introducción

Es difícil sacarse de la cabeza la idea de que venimos de un solo lugar y que nuestro cuerpo solo se conforma de la genética. No somos solo lo que definen nuestras palabras al decir qué somos. Somos una masa entera de evolución en cuanto queramos evolucionar. Normalmente creo que todo el tiempo estamos en constante simbiosis: pensamiento-palabra. A ellas las separo porque nunca decimos lo que realmente pensamos. El ritmo constante de nuestras manifestaciones (deseos) no se traducen realmente en palabras, es el sentido de la palabra cuando la decimos, que da un acercamiento a lo que sentimos que queremos decir. Simplemente el sentir se traduce al cuerpo, y el cuerpo dice mucho más. Es decir, la emoción traducida en el lenguaje corporal, lo transmite, lo revela, lo dice.

Así que, queriendo investigar en este proyecto de titulación algunos aspectos de la relación entre palabras, pensamiento, ritmo y movimiento, creo conveniente y oportuno utilizar las dos disciplinas que me han acompañado en mi proceso de formación, dentro y fuera de la Universidad: el teatro y el baile flamenco. Ambas se enfocan en el mismo elemento: el cuerpo, el cual, en su composición escénica desde la naturaleza del ritmo, del estado energético y del entrenamiento se crea, se compone y se libera. La libertad del conocimiento de su estructura genera y construye diversidad en la creación.

Como se sabe, la creación no solo es producto de la inspiración, sino que deriva de un largo entrenamiento y de la posibilidad de alcanzar un estado de concentración y atención profunda, que en teatro a menudo se define como “presencia escénica”. Como decía Stanislavski, para llegar a ese estado subconsciente, es necesario regirse por una estructura consciente ya que constituye en aquella “*el florecimiento*”<sup>1</sup> de la inspiración que deviene en la verdad del sentir de un cuerpo creador. Esta modalidad constituye aquel principio que permite la improvisación, para la cual existen acuerdos y se juega desde ahí, lo que quiere decir que existe toda una preparación que estructura los parámetros para entrar al juego de la creación. Pero, más allá de analizar los aspectos básicos de la creación, me interesa aquí enfocarme en un aspecto particular del proceso creativo, es decir, pensar en cuales son las herramientas expresivas y pre-expresivas necesarias para componer y jugar, para materializar

<sup>1</sup> Konstantin Stanislavski, *Un actor se prepara* (Buenos Aires: Editorial PSIQUE, 1954): 21.

el sentir en sus expresiones, cuando nos hacen falta las palabras necesarias. ¿Qué es lo que entra en juego cuando carecemos de lenguaje? ¿Qué es lo que un cuerpo elabora para poder decir algo?

Para pensar estos aspectos en acción en la creación escénica, es necesario ampliar la noción de musicalidad del cuerpo, entender que desde su materialidad las pulsiones se proyectan hacia lo que generalmente se niega, la continuidad del movimiento. Como primer punto, me interesa cuestionar el estado esencial que construye a ambas disciplinas (el teatro y el flamenco), para ver si es posible hibridarlas en una única propuesta. De allí nace la necesidad del ejercicio escénico “Pulsiones”, que intenta entablar una relación entre la escena teatral y la conformación del flamenco desde el ritmo corporal que sugiere la musicalidad que lo contiene. Así, este ejercicio se propone organizar la escena teatral desde la estructura del concepto de flamenco, usando al cuerpo como pretexto de transformación para construir un nuevo lenguaje, más allá de aquello verbal, y al mismo tiempo cuestionar el estado o comportamiento de un cuerpo desde el lenguaje de la escena en relación al tránsito que hace este, al dialogar con estos dos conceptos de construcción escénica. El objetivo general será entonces lo de entender el ritmo del cuerpo en relación a la musicalidad y diversidad del movimiento, a través de la producción de una pequeña obra escénica. La presente tesis es la tentativa de sistematizar el proceso de investigación, creación y reflexión que ha sido necesario para llevar a cabo el proyecto.

## **1. Antecedentes**

### ***Breve historia del flamenco***

Cuando hablamos de flamenco es imposible no dirigir la mirada hacia lo que entendemos en primera instancia: baile, castañuelas, guitarrero y muchas veces que pensamos en ello, lo hacemos creyendo que es un arte completamente puro y de origen español.

En realidad, se piensa que la palabra “flamenco” deriva de los términos árabes “Felah-Mengus”, que significan “canto del campesino errante”<sup>2</sup>. Nace de un pueblo perseguido, exiliado, por lo tanto, en el no existe una pureza originaria, sino una fuerte fusión de culturas.

La historia de los gitanos no está escrita. Por eso hay teorías sobre su origen y sobre su nomadismo. Los rom viajaron por India, Afganistán y después Irán. En Irán se dividieron en 2 grupos: unos cruzaron Armenia, y después Bizancio; otros cruzaron Siria y llegaron al norte de África. Pero los dos grupos llegaron a la península Ibérica. Los gitanos provienen de los rom. Se dice que los primeros gitanos que llegaron lo hicieron por Zaragoza noroeste de España “según consta en una ‘cedula de paso’ del 12 enero de 1425, todo esto en época del Rey Alfonso V de Aragón “El Magnánimo” (1416-1458)”<sup>1</sup>.

También este registro indica que en esta fecha cruzaron un grupo de 30 personas, el cual manifestaba que eran obligados a viajar durante siete años como penitencia, por ser perseguidos y obligados a abjurar la fe cristiana<sup>3</sup>. El 22 de noviembre de 1495 llega un grupo de gitanos a Andalucía.

Existe un problema con respecto a querer ubicar registros escritos del flamenco, ya que desde sus inicios parte como tradición oral debido a que este grupo minoritario no tenía la cultura de saber escribir. De todas maneras, podríamos decir que la primera constancia o el acercamiento de lo que es un gitano/gitana y el reconocimiento del baile y sus derivaciones se encuentran en la obra “La gitanilla” de Miguel de Cervantes, escrita en 1613. Luego tenemos a Deméfilo, que desde 1882 hasta 1988 escribe once volúmenes de “Las Tradiciones Populares Españolas”, y en el volumen primero trata de “Fiestas y costumbres Andaluzas”, mientras un poco antes, en 1881, escribe “Colección de Cantes Flamencos”.

El cante flamenco proviene de modulaciones y melismas que en teoría se atribuyen al cante islámico, aunque también en la India es muy frecuente la creación de este grupo de notas que se cantan sobre una misma sílaba<sup>4</sup>. Sin más, esto quiere decir que el flamenco no es más que un recorrido evolutivo de culturas que han ido adaptando, apropiando y

<sup>2</sup> Yulija Tsarapkina, «Compás, palos y otros desafíos del arte flamenco», *Cuadernos Iberoamericanos*, 1(3), 2014: 211-219.

<sup>3</sup> Tsarapkina, «Compás, palos y otros desafíos del arte flamenco», 213.

<sup>4</sup> Tsarapkina, «Compás, palos y otros desafíos del arte flamenco», 214.

desarrollando, en su propio contexto, la necesidad de expresar sus vivencias, sus tragedias y sus alegrías.

### *Cultura, geografía y lenguaje*

Hay tres aspectos importantes para entender el recorrido del Flamenco. El primero viene a ser su geografía: sus localizaciones determinan la intensidad con la que se expresan, lo cual indica que, al ser una fusión de varias culturas, el asentamiento que existe en las ciudades no es el mismo. El segundo aspecto a tomar en cuenta, pues, es que su cultura deviene del origen de esta fusión. Y por último su economía: “el campesino errante” proviene de la clase baja. A lo largo del siglo XIX, la revolución industrial afectó económicamente a Andalucía, por tal, el nivel de explotación se remitió a esta clase social.

Gracias a la literatura española costumbrista del siglo XIX y a las historias relatadas por sus escritores, el gitano como tal comenzó a ser aceptado en la sociedad. El gitano se convirtió en un «personaje mágico, aventurero e independiente» según indica Serafín Estébanez Calderón en su obra “Escenas Andaluzas” (1847)<sup>5</sup>, donde dedica relatos a la escena flamenca. Aquello le da pie a la inserción del flamenco en tabernas y en salones, lo que quiere decir que la sociedad ya comienza a sentir simpatía por esta cultura.

El lenguaje del flamenco es bastante complejo y para entenderlo se necesita más que nada tiempo con ello, ya que su sentir deviene en sus historias, personales/culturales. Podemos enunciar cierta estructura que lo compone:

- **Jalear-animar.** Un jaleo es algo que se dice para animar el ambiente. Es una costumbre de origen judío: *jalel* quiere decir “animar” en hebreo. Algunas expresiones para animar son: ¡Ole! ¡Qué ángel! ¡Agua! ¡Viva tu madre! ¡Qué arte!. “Ole” es una expresión conocida en todo el mundo y que se escucha mucho en las actuaciones de flamenco. Pero decir “ole” en el momento justo es muy difícil.
- **Juerga-fiesta,** o reunión de aficionados e intérpretes en un ambiente idóneo para la mejor manifestación del cante, el baile y el toque.
- **Natural.** Una clase de voz propia del cante flamenco.

<sup>5</sup> Tsarapkina, «Compás, palos y otros desafíos del arte flamenco», 214.

- **Voz de pecho. Opera flamenca.** Espectáculo flamenco de cante, baile y guitarra que proliferó desde 1920 a 1936 por toda la geografía española, organizado por profesionales y celebrado por regla general en plazas de toros y grandes teatros.
- **Palmas.** Esencia rítmica del flamenco y el instrumento principal junto con la guitarra.
- **Palo.** Cada estilo musical dentro del flamenco.
- **Payo.** Los gitanos llaman así a las personas que no son gitanas.
- **Quejío.** Pronunciación andaluza de quejido y uno de los conceptos básicos en el flamenco. Un quejío es una expresión de dolor. La repetición de los ¡ay! (el ayeo) es un quejío.
- **Soniquete.** Tener soniquete es dominar el compás flamenco. El soniquete es además sinónimo de una melodía que se puede cantar. También el sonido de un zapateado.
- **Salía.** Comienzo del cante.
- **Son.** Acompañamiento del cante o baile mediante palmas y otros procedimientos: palilleos, nudillos, golpes, etc.
- **Tablao.** Local donde se puede ver flamenco en vivo. También se llama tablao al propio escenario, que originariamente era de tablas de madera.
- **Tocaor.** Guitarrista flamenco.
- **Zapatear.** Hacer percusión con los pies. Los zapatos de flamenco tienen clavos en la punta y en el tacón para producir ruido.
- **Zambra.** Típica fiesta gitana. También es un estilo o palo dentro de la música flamenca.[...]<sup>6</sup>

### *Cuerpo-energía-ritmo*

A lo que podríamos llamar estilo de música, en flamenco se lo conoce como “palo”: el palo flamenco es sin más la composición del compás que lo determina todo en su estructura. Cada integrante de la escena flamenca sabe que tiene un rol que cumplir, y quien lleva la batuta es el cantador, que sería el eje principal de cómo se desarrolla el compás, en este caso el tiempo del ritmo lo ponen ellos. El cuerpo del bailaror está dividido de dos maneras, energéticamente hablando: su parte inferior y su parte superior. Ambas dialogan, pero al mismo tiempo se contraponen.

<sup>6</sup> Tsarapkina, «Compás, palos y otros desafíos del arte flamenco», 215-216.

El braceo, manos, movimiento de caderas, zapateo, todo tiene un momento y una textura que movilizan en su esencia al cuerpo para entrar al compás. Cada palo se baila, se canta y se toca de una manera diferente, y determina mucho el contexto, lugar de donde se encuentren.

Los principales palos flamencos son: bulerías, alegrías, solea, fandango, rumba flamenca, tangos, seguirillas etc. Es imposible nombrarlos a todos ya que según la región varían.

### ***Antropología teatral***

Los conceptos de cuerpo, energía y ritmo han sido analizados en el campo teatral por la Antropología Teatral de Eugenio Barba, entre otros. Pero, ¿qué sabemos de ella? Según Barba, se define a la Antropología Teatral como «el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones [teatrales] personales o colectivas»<sup>7</sup>. Se trata de una perspectiva que, desde una individualización de conocimientos que son útiles para el trabajo del actor, intenta alejarse de principios universalmente verdaderos. Si se le atribuye a la antropología el sentido de estudio de comportamiento sociocultural, biológico y fisiológicos, la antropología teatral tiene como función regresar a los principios teatrales de diferentes épocas, lugares para determinar no su veracidad sobre la existencia de una sola teatralidad, sino como utilizar estos principios como parte indispensable para el desarrollo de la praxis. Así, según Barba la antropología teatral estudia «el comportamiento del hombre a nivel fisiológico y socio-cultural en una situación de *representación*»<sup>9</sup>.

Para Barba es interesante analizar conceptos como los de presencia, técnica y diferenciación en el ámbito de una situación de representación. Desde su estudio, el autor añade que existen tres niveles que organizan los aspectos que son el resultante de la fusión del oficio del actor:

1. La personalidad del actor: *su* sensibilidad, *su* inteligencia artística, *su* ser social, que lo hacen único e irrepetible.

<sup>7</sup> Eugenio Barba, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* (Buenos Aires: Catálogos, 1994), 25.

<sup>8</sup> Eugenio Barba, *Más allá de las Islas flotantes* (Buenos Aires: Firpo y Dobal editores, 1987), 184.

<sup>9</sup> Barba, *Más allá de las Islas flotantes*, 184.

2. La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad de un actor.
3. La utilización de la fisiología según técnicas del cuerpo extra-cotidianas.<sup>10</sup>

Lo que quiere decir Barba resaltando estos tres aspectos es que el actor contiene elementos particulares, desde sus tradiciones y su contexto histórico, que corresponden a una manifestación de personalidad, y desde su fisiología, donde se pueden hallar principios recurrentes y transculturales.<sup>11</sup>

### *Ciertos principios de la antropología teatral según Barba*

Cabe recalcar que, según Barba, «los principios elementales que gobiernan a nivel celular el *bios* escénico no se presentan nunca en estado puro, aparecen siempre enmascarados bajo un estilo o una tradición teatral»<sup>12</sup>. Si bien estas tradiciones corren el riesgo de ocultar dichos principios, nos corresponde buscarlos detrás de cada comportamiento expresivo, que de hecho deriva de toda una organización corporal que Barba llama “el nivel pre-expresivo”<sup>13</sup>. En este trabajo, los elementos pre-expresivos que tomaremos en cuenta son energía, cuerpo dilatado, equilibrio y ritmo. A continuación, unas breves definiciones:

#### - **Energía**

La energía en el tiempo se manifiesta a través de una inmovilidad recorrida y cargada por la máxima tensión: es una calidad especial de energía que no está determinada por un exceso de vitalidad, ni por el empleo de movimientos que desplacen al cuerpo.<sup>14</sup>

Aquí lo a que se refiere Barba no tiene que ver con la inercia o la inmovilidad absoluta, sino con la energía contenida que recorre a la corporalidad externa, pero que

<sup>10</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral* (México: Escenología, 1990), 9.

<sup>11</sup> Sergio Naranjo, «Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba», *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9 (2015), 206-223, 218.

<sup>12</sup> Barba, *La canoa de papel*, 122.

<sup>13</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 259-280.

<sup>14</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 99.

no tiene nada que ver con el dejar de estar. El cuerpo acumula, dosifica una energía que vive en su interior y logra ser exteriorizada.

- **El cuerpo dilatado**

Se refiere al cuerpo en su dimensión más amplia, que ya ha entrado a un estado de excitación por fuera de lo que acostumbra. En consecuencia, el nivel y estado de emoción se incrementa:

Frente a ciertos actores, el espectador es atraído por una energía elemental, que lo seduce sin mediaciones, aun antes de que haya descifrado cada una de las acciones, se haya preguntado sobre su sentido y lo haya comprendido.<sup>15</sup>

- **Ritmo**

Según el texto de Barba, el ritmo significa literalmente «manera particular de fluir»<sup>16</sup>, ya que el origen de la palabra ritmo proviene de la palabra griega *rhythmos*, del verbo *rheo* que significa fluir.

Este principio se apropia esencialmente del tempo personal modificando la relación del movimiento con la línea de acción, indicándonos con esto que la duración de la acción se materializa a través de tensiones, ondulaciones de nuestra masa. Sensorialmente hablando, se experimentan pulsiones que en sus variaciones determinan la evolución de la repetición y continuidad.

***Aplicaciones. Una mirada más allá de las palabras: el trabajo de Rocío Molina***

Rocío Molina nace en Málaga en 1984 y empieza a bailar desde los tres años. Dentro de su búsqueda artística ha sido premiada como mejor bailarina contemporánea y ha recibido premios dentro y fuera de España.

<sup>15</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 54.

<sup>16</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 292.

## ENCABEZADOS DE ARTÍCULOS

*Una bailarina superdotada e inteligente (EL MUNDO), Es como la potencia nuclear del interior del átomo (STANDARD), Un talento nato del baile más racial (EL PAÍS), Es la pasión encarnada, urgente, casi al rojo vivo, que se apodera del cuerpo y lo mueve, lo traslada, espasmo a espasmo, y lo llena de rabia y de belleza. (LA VANGUARDIA), una de las mejores bailadoras de flamenco que jamás haya visto (THE NEW YORK TIMES). Se la considera una artista con bastante proyección internacional.*

En ella encontramos un mundo del flamenco totalmente distinto al que conocemos. Las imperfecciones, las perfecciones, la estructura, las emociones en Rocío Molina tienen una mirada ampliamente proyectada hacia la deconstrucción del lenguaje. Con Rocío Molina se puede esperar flamenco, pero no es solo eso. La transformación y teatralidad que le hacen juego demandan otro tipo de presencia. El estruendo de las sensaciones que se tiene cuando se ve flamenco “puro” es mucho más amplificado en sus intervenciones, dejándonos en extraño cuestionamiento sobre las formas y contenido de lo que estructura al flamenco de sus orígenes.

Si analizamos cualquiera de sus trabajos, por ejemplo espectáculos como: “Afectos”, “Eterno retorno”, “Entre Paredes”, “Por el decir de la gente”, podemos ver la escala evolutiva que va encontrando en cada uno. En otras palabras, es como si todos formaran parte de uno, pero todos terminan teniendo su particularidad de ser. Lo interesante en Rocío Molina es que atiende a emociones sinceras que se desarrollan frente a alguna situación x. Indaga en aquello que le mueve, indaga en las características propias de un cuerpo que expresa emociones que normalmente no son exploradas externamente. Lo que considero bastante interesante, es que Rocío no siempre usa texto, más bien encuentra en el movimiento una amplitud para hacer sentir un tipo de emoción al espectador sin tener que definirle qué es lo que tiene que sentir, y entonces lo que logra en el público es otorgarle una cantidad de imágenes de una emoción que ha sido bastante explorada y llena de provocaciones. En este punto, podemos mirar a través de su trabajo que nunca deja de lado su raíz, me refiero a que siempre parte del flamenco.



**Figura 1.** Rocío Molina, *Entre paredes*

Hablo de raíz porque no podemos olvidar que los cantos en el flamenco devienen de una mezcla de culturas, específicamente de melismas, y que originalmente los podemos ubicar en los cantos islámicos e indios. Cuando hablamos de raíz, pues, no hablamos de una identidad originaria, sino de toda una cultura que viene y se ha venido construyendo de esta mezcla, lo que llamaría aquí, arriesgándome a proponer un neologismo, *mixación*. El cante provocado por este alargamiento de la sílaba nos contempla en primer lugar la expansión y proyección de un lenguaje que habla no solo con palabras. Vemos integrados la colocación de brazos, el movimiento de caderas, el movimiento percutivo de los pies que se integran en

este nuevo lenguaje que evoca y construye el flamenco. Refiriéndome un poco más al momento del cante, se puede apreciar como en sus letras no siempre podemos llegar a comprender qué dicen, por esta misma particularidad de alargamiento de la sílaba, además de que, de fondo, dependiendo el palo flamenco, se escucha entre los músicos y quienes acompañan con las palmas, voces de algarabío, de ánimo como por ejemplo: ¡Olé!

Rocío Molina no siempre utiliza el cante de fondo, más bien ella lo transforma o lo desconfigura según como ella lo haya pensado pertinente. En este caso, podríamos hablar de una deconstrucción del lenguaje, para referirnos al juego que ella establece desde un nuevo orden de la escena, y con ello, el poder de transformar lo formal del flamenco. Sin embargo, la propuesta no se separa de su raíz, porque en el fondo evidentemente, y no dejando de lado su educación, está el flamenco.

**Figura 2.** Rocío Molina, *Cuando las piedras vuelen*



Claro que, así como en el cante, la deconstrucción opera en otros elementos del flamenco que ella usa. En primer lugar, tenemos una tendencia a la intensificación, como sucede por ejemplo en el uso de las palmas, que normalmente son la esencia rítmica en un espectáculo de flamenco tradicional, pues Molina sigue haciendo uso de este elemento, pero somete a su cuerpo al uso de estos a formatos en gran escala.

#### *La construcción de sus formas y contenido*

No podemos dejar de lado todo lo que miramos en un cuerpo que baila. Principalmente nos dejamos atraer por su belleza cultural y por su fuerza. En el flamenco tradicional, vemos que cada braceo tiene su técnica, cada movimiento de cadera lleva consigo su profundidad y cada zapateo empieza en el compás, en el tiempo, que debe entrar. Todo esto armado desde una estructura ya estudiada, por los músicos, por quienes ejecutan las palmas, por el cante, y por el que baila. La complejidad de semejantes elementos entra en conjunción por medio de la letra. El cante es lo que en teoría lleva la batuta. Por estrofas podemos identificar la entrada de tiempo.

#### *Equilibrio, fuerzas opuestas y energía.*

En su libro *El arte secreto del actor*, Eugenio Barba, cuando se refiere al actor Kabuki, nos hace notar como éste tiene una energía particular, que podría ser traducida por Koshi (caderas). Además, menciona que, al ser el cuerpo dividido en dos, las fuerzas de ambas extremidades tiran cada una para su lado para vencer la resistencia. Lo que es interesante en la anécdota que cuenta, y en la teoría que menciona, es que el resultado se revela a raíz de la consecuencia de la alteración del equilibrio, y lo que realmente importa es la proyección de esas dos energías que luchan para sostenerse.

Este último punto lo podemos entender como parte importante dentro del trabajo de Rocío Molina, porque es inevitable sentir, ante ella, la vibración de su energía por esta tensión que destella.



**Figura 3. Rocío Molina**

Está claro que cuando hablamos de fuerzas opuestas estamos prácticamente hablando de un equilibrio que divide a la acción y la analiza desde la noción de movimiento, energía y fuerza del cuerpo. Ambas se contraponen para intensificarlo. En Rocío podemos ver claramente la seguridad de su técnica, por ello admiro su capacidad de establecer movimientos totalmente extra-cotidianos y sin sentido de representación, lo que no quiere decir que estos no cobren un sentido. Más bien, el movimiento que surge sale desde el mundo visceral que la constituye evocando en ella, un estado energético que va de la mano con su virtuosismo (con el buen manejo de su técnica), pero a su vez esa técnica se deconstruye y se transforma, generando la capacidad de que su movimiento nos haga sentir algo más de lo que nos podría decir.

Cuando hablamos de extra-cotidianidad, término propuesto por Eugenio Barba, nos referimos a algo que antecede cada técnica, pero, ¿qué significa más precisamente y en este contexto? Que esta artista es y ha sido capaz de tener una consciencia extra antes de formar su técnica y hace uso de esta no manteniendo su forma, sino transformándola, integrándole otro estado de presencia que se vuelve inesperado.

Uno de los principios fundamentales que gobiernan la construcción extra-cotidiana del cuerpo es el equilibrio. El equilibrio se encuentra en la ponencia de dos tensiones que van proyectadas a dos polos diferentes, y que ponen al cuerpo en una situación de precariedad. En el caso de Rocío Molina, lo que es generado por las fuerzas opuestas se relaciona con la musicalidad, y la teatralidad que ella indaga en cada una de sus escenas.

Cuando hablo de equilibrio me remonto también al estado energético del cuerpo. Eugenio Barba nos indica que el actor occidental, normalmente, cuando quiere ser enérgico, se remite a movimientos grandes, velocidad, mientras que el actor oriental busca el ser enérgico de la manera opuesta al movimiento, principalmente porque se basa en este juego de fuerzas que se distribuyen en dos direcciones, de tal manera que todo el tiempo se mantiene en tensión, en una tensión que acumula y dosifica la vitalidad del cuerpo, en donde podemos decir que hay –se construye– una presencia.



**Figura 4. “Bosque ardora”**

Rocío Molina todo el tiempo juega con el ritmo, claramente podemos ver en sus escenas que el silencio abunda, que la quietud es un suspenso latente y que literalmente está materializando el ritmo en la duración de la acción que incorpora a su trama. Las pulsiones que emana esta artista radican en esta noción energética y de proyección de una manera adecuada de la acción. Al jugar con los silencios, con las pausas y con la fluencia del conjunto de elementos en escena, logra cautivar y lograr que como bien dice Barba “la leche no se condense”<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 292.

## 2. Genealogía

Rocío Molina es una artista que logró cautivarme, el cual me ha hecho sentir identificada en varios sentidos. Uno de ellos es el cuestionamiento sobre lo que nos pertenece, nos constituye y nos mueve. Desde su técnica logra transformar y deformar esa construcción académica, enfatizando no en la pérdida de su conocimiento sobre la técnica, sino más bien en la liberación y transmisión del sentido que ella le da con sus formas de creación, que se desarrollan desde pulsiones personales. Rocío Molina usa el flamenco como partida, porque es con ello que nace, es su origen, se remite a él, pero dialoga también con otras disciplinas, creando una dimensión más ampliada del flamenco. Desde mi modo personal, Rocío ha sido una gran influyente, para sentirme segura de explorar estos dos territorios disciplinarios, por un lado lo que aprendí en mi carrera de Creación Teatral en la Universidad, y por el otro esta actividad (el flamenco) por fuera de ella, a la que considero igual de importante, para ver lo que podrían desarrollar juntos. La exploración personal que tengo sobre el cuerpo siempre me ha remitido a una necesidad de abarcar ambas disciplinas (teatro y flamenco), de mixarlas, y de proyectarlas. En mi caso, cuando empecé a estudiar Flamenco, no fue por Rocío, mi primera admiración partió de Paloma Fantova, otra bailaora a la que sí tuve oportunidad de ver en uno de los festivales de Guayaquil: Fragmentos de Junio. Cuando la vi (a Paloma Fantova) supe que el flamenco era algo que tenía que hacer. Su fuerza y su destreza me hicieron sentir frustración, lo mismo que me pasa cuando veo algo que nunca he hecho, y que además parece muy difícil. En presencia de semejantes desafíos, por lo general no sabes si algún día vas a tener el valor de arriesgarte a hacerlo, pero sin embargo, en ese momento, la frustración hizo que mi ansiedad por querer probar si tenía alguna destreza o habilidad para el baile flamenco generó el deseo de buscar la oportunidad o el salto para simplemente hacerlo. Pero tampoco sabía dónde, y eso también aumentaba esa frustración. Cuando por fin pude empezar a estudiarlo, mi primer día fue mágico, sabía que estaba donde quería estar. Me vi proyectada de mil maneras, pero sabía y aun sé que me queda mucho por delante, aún así, me vi hábil, me sentí hábil, y las motivaciones de mi profesora en ese entonces hicieron creer que era mucho más posible todo. Desde cuando ingresé en la escuela, obviamente, la ansiedad por superarme nunca se ha ido. Siempre necesito ver progresos para sentir que voy por buen camino. Mi personalidad, o la manera en la que me desenvuelvo, no siempre me

ayudan a avanzar más de lo que podría, pero aún así, esa exploración del cuerpo y lo que necesita evocan en mi una gran necesidad de salir de mi zona de confort, lo que me hace buscarla. Estando dentro de una disciplina nueva vienen las inseguridades, y el no apropiarme de lo que estaba haciendo me llenaba de conflictos, porque quería aprender, explorar, y sentirme libre de hacerlo, pero allí entraba en dilema, porque el flamenco es un arte bastante comprometido a su cultura, a su tradición, y el no haberlo practicado desde temprana edad hacía que no pudiera sentirme parte de todo ese mundo por completo, o que no pudiera apropiarme totalmente de lo que estaba haciendo. Y entonces, cuando recordé que no era lo único que hacía, me acordé que siempre quise explorarlo desde su técnica, porque ella es lo que más me gusta, desde su arte, desde su historia, porque el flamenco se remite a esos pequeños mundos que exploran conflictos y dilemas que el cuerpo evoca, con los que el cuerpo lidia, y cada vez que tenía oportunidad de integrarlo a mis ejercicios por fuera y dentro de la Universidad, ya sea un esbozo de su cualidad, lo hacía. Paloma Fantova se ajusta un poco más al flamenco tradicional, me refiero a su estructura en escena, pero ella, como tal, es una bailaora que se apropia de su cuerpo, y su tonalidad en presencia no es la clásica en una bailaora/mujer, ya que, si hablamos desde la técnica, Fantova tiene una presencia y una fuerza que compite con la técnica que explora el bailaor/hombre. Cuando empecé a ver material que pudiera dialogar con lo que quería hacer, me encontré a Rocío, y me sentí mucho más aliviada de saber que no era un crimen explorar el flamenco e integrarlo a mis deseos en escena. Y por supuesto que era mucho más honesto apropiarlo desde una reafirmación de mis deseos, desde mi mundo interno. El primer trabajo que vi de Rocío fue “Soy impura” y no me bastó más que ver su introducción, para cautivarme y decir: esta tipa está haciendo algo que me hace sentir segura de lo que yo quiero explorar, mi mundo interno amplificado desde un lenguaje que no me pertenece, pero que se encuentra con el que sí, y me impulsa a querer abordarlo. Ese momento lo puedo acotar como clave en el encuentro de mi mayor referente para la búsqueda personal de mi trabajo.

## Capítulo uno

### 1. Texto del ejercicio escénico: Pulsiones

#### “Pulsiones”

*“Desde el oscuro, empieza una luz en penumbra”*

#### **Primera imagen: quietud**

*Dos cuerpos en quietud, sentados en la silla, de fondo el sonido percutivo del metal con el metal y se funde con el sonido de un metrónomo, alternan.*

#### **Segunda imagen: impotencia**

*Chasquidos, ritmo que empieza desde la oscuridad, en dos sillas dos cuerpos recreando imágenes y la luz entra en destello, en cada destello es el pie para cambiar de imagen*

Ando perdiendo la claridad, perdiendo visibilidad, perdiendo articulación, andando

*El texto empieza y reempieza al revés, derecho, a la mitad, se corta, se dice de largo, el texto se dice dudoso.*

olvidando, devengo de una oscuridad

*Cuando el texto empieza, comienza el cuerpo a deconstruirse y construirse desde lo que conoce*

Una palabra no define la cosa que se quiere definir,

*Cuando el texto empieza, empieza el cuerpo a deconstruirse y construirse desde lo que conoce*

El proceso de creación toca esa línea: descubrimiento

Empieza de algo y termina en otra cosa.

A menudo suelo contar cosas importantes a la gente que creo importante, no siempre resulta algo tan atinado, porque cuando me escucho decirlas, me doy cuenta que dije lo que no me dije, y entonces me encuentro diciendo algo que probablemente no quería decir. Entonces,

termino explicando algo que realmente me importa, pero como me importa tanto pierde el sentido cuando lo proyecto en voz alta, porque son solo palabras. Y a menudo las palabras hacen juego con lo que queremos sentir, o complementan eso que sentimos, porque lo sentimos, y necesitamos sentir lo mismo en las palabras, pero cuando las palabras no son lo que tienen que ser, es desgastante, y entonces uno se da cuenta que no solo son las palabras, son las personas.

Los sonidos se cortan, se miran las actrices, y apagón.

### **Tercera imagen: frustración**

*La luz entra en esa misma dinámica que la anterior*

Sonidos de palmas: empieza la primera variación de las sillas en percusión, apagón

### **Cuarta imagen: impulso**

Luces en contraste:

*Las actrices se levantan de las sillas y empiezan a caminar hasta el centro del escenario, se miran, entre respiraciones y cuentas, entre el roce del zapato con el piso, empiezan a caminar en círculo, empieza el sonido de las palmas*

Texto:

Me aprovecho de mi imposibilidad de poder explicar las cosas de la manera en que las pienso, y cómo los pensamientos van a mayor velocidad de lo que somos capaces al hablar, nunca será lo mismo...igual les informo que no solo es mi problema. En fin, que todos sabemos que cuando no decimos las cosas, el cuerpo, la energía, hablan por sí solas. Por eso los silencios son tan importantes, y qué tan importantes pueden ser...pero aquí si entramos en ese bucle de querer cuestionar qué es y que no es, el silencio no deja de ser un sonido.

### **Quinta imagen: el encuentro**

*Se abrazan, se rechazan siguen caminando, vuelven a ellas, empieza una secuencia entre el abrazo, entre respiraciones, esto es una secuencia que se repite, pero se va intensificando. Hasta que en la imagen final quedan abrazadas y lanzan el texto:*

El bailarín, bailarín, el actor, lleva algo de animal, se incorpora y se apropia de la lengua que aparece o parece saber hablar, el cuerpo. El que desarticula el lenguaje atribuido normalmente

a un modo anatómicamente propuesto por la naturaleza, *sus posibilidades se encuentran en el hacer*, el cuerpo se rige a sus propias reglas y se remite a sus orígenes... a a a a ssu su ha hac hacer.

*Termina el texto a y b hacen la primera variación de apropiación.*

### **Sexta imagen: negación**

*Dos cuerpos en oposición: (la imagen que armamos al principio en el primer ensayo)*

Según Eugenio Barba el actor occidental se encuentra normalmente en el conflicto de no poder estar parado sin representar nada.

*Se desvanece la imagen.*

### **Séptima imagen: Ruido**

*Las dos actrices caminan hasta lo que sería el proscenio del escenario*

*Texto al unísono solo que ambas lo dicen desde distintos tiempos: A en primera persona B en tercera. Texto montado:*

En este momento estaba siendo yo intentando no representar nada, pero me es imposible porque estoy constantemente queriendo darle significado a todo... En todo caso será así, para mí esto, para ustedes no sé, quizá no tenga sentido, ¡pero ahí vamos!

*Se miran.*

*Se repite el texto; esta vez se lo dicen a ellas y cambia el estado, el texto vuelve a empezar, empieza como una especie de juego de poder de quien lo dice primero.*

En este momento estaba siendo yo intentando no representar nada, pero me es imposible porque estoy constantemente queriendo otorgarle significado a todo... En todo caso será así, para mí esto, para ustedes no sé, quizá no tenga sentido, ¡pero ahí vamos!

### **Octava imagen: dudas**

*A y b miran al público se van y regresan empiezan una secuencia fluida, se vuelven a ir, regresan dos veces más y terminan la secuencia.*

*Tercera posibilidad: cuando decir es hacer.*

Esto no tiene por qué durar mucho. La duración de algo es equivalente al tempo personal de una persona, o de varias. La acción nunca termina realmente cuando se dice que termina,

escogemos caminos más rápidos y menos complicados para concluir algo, pero no transitamos todo lo que dibuja una acción. Dibujamos la mitad, por eso nuestros movimientos son acertados o simplificados, el ruido que emanan los movimientos que no le pertenecen a esa acción, son eso, RUIDO.

Cualquier parecido con las decisiones que tomamos a diario, pues es pura coincidencia, yo me estoy refiriendo a la acción.

**Novena imagen: Crecimiento/ posibilidades:**

*Desde ambos lugares del escenario, empieza la luz en b con las palmas, empieza variación de a con luz, termina a y empieza b respondiendo también con una secuencia que nace desde sus posibilidades. Van alternando.*

**Décima imagen: liberación**

*Dos cuerpos en la luz intermitente, simplemente respirando.*

## **2. Descripción del proyecto**

Este texto surge a raíz de una mirada introspectiva sobre mis imposibilidades, mis frustraciones y mi ansiedad. El proceso constituye un abordaje personal desde el ritmo, entablando un diálogo directo con la escena. Uso al flamenco como índice de un pulso que posibilita explorar desde su estructura dramática la mía, como construcción de todo un mundo interno que se revela en el cuerpo, desarmando, contradiciendo y deformando el concepto de representación, de técnica, y amplificando la noción de musicalidad de un cuerpo que acciona a partir de los impulsos y provocaciones que también constituyen a un ritmo interno.

Dentro del proceso de construcción del ejercicio se decide incorporar a dos cuerpos como la proyección de una mente fragmentada que busca encontrarse y perderse en lo que es el otro (la diferencia); al mismo tiempo se interponen pequeños textos que expresan el nacimiento de una necesidad de lidiar y exponer desde un ámbito muy personal mis

dificultades para poder explicar o transmitir lo que quiero decir, de la misma manera en que lo pienso.

La intención de este ejercicio sería proyectar, desde estas dos presencias corporales, la capacidad de entablar un diálogo que nace a partir del ritmo percutivo: en este caso estoy optando por el flamenco. En lo personal, no me interesa si este ritmo que se produce termina o no de pertenecer a un “palo flamenco”, sino más bien me interesa el movimiento que surge a partir de esta estructura que se marca desde su tiempo musical, pero que se proyecta e invade otras posibilidades en el cuerpo y termina siendo una distinta, por el mismo hecho de indagar desde el otro lugar, lo que implica la deformación de técnica y la derivación de esta.

Lo que quiero proponer, proyectar en mi ejercicio, no es pretender bailar flamenco y que el flamenco o lo que se le atribuye a él determine y etiquete en su totalidad al ejercicio, sino más bien valerme de las herramientas que su técnica da, y atribuirle al cuerpo, como materia, la apertura que lo lleve a accionar desde lo que le mueve al cuerpo/mente en específico, buscando entre su particularidad la dimensión que posibilita al cuerpo montar algo por fuera de su cotidianidad.

También quisiera agregar que desde lo personal, y tomando todo lo anterior dicho, intento explorar a partir del ritmo la capacidad que tiene el cuerpo de transformarse, cuestionar e indagar otras maneras de hablar. Quiero abrazar estas provocaciones rítmicas y entablar la oportunidad de explicar las cosas sin tener que solo decirlas.

### ***Desde el flamenco/ la letra***

Cuando pienso en el por qué uso el flamenco en mi ejercicio escénico, pienso más en el concepto y en la esencia de lo que lo construye, que en lo que lo define. Acudo primero que nada al carácter dramático que estructura y evidencia su origen. Como me estoy remitiendo a la letra, es importante volver a recordar que el flamenco nace de la tradición oral. Debido a que eran pueblos viajeros, los campesinos que empezaron a utilizar lo que hoy conocemos como flamenco, necesitaban expresar lo que les acontecía en cada momento, y agregar formas de habla de las regiones que estaban atravesando. Por esta razón, no siempre podemos entender que dicen, más bien se trata del nacimiento de la letra desde el hacer, desde un estar en sus vidas. Muy aparte de todo, es el sufrimiento que los compone lo que se llega a encontrar en esos tránsitos y asentamientos de regiones, traduciéndose en una diferencia de

ritmos, tonalidades y expresiones. Podemos entender que estos campesinos no solo sufrían, sino que el modo de vivir determinaba el estado de ánimo y esto le atribuía el carácter dramático a la letra. Para mí el lenguaje es eso: un tránsito de información que se va modificando en cada estación por la que pasa. Se incorpora, se apropia y se vuelve a transformar. El carácter dramático del que me apropio en este ejercicio es la fusión de dos disciplinas que materializan el sentimiento de no pertenecer a algo en específico, por lo que me arriesgo a dialogar con el resultado de lo que la técnica me brinda para convertirlo y transformarlo desde lo que mis pulsiones me provocan. Entonces materializo y englobo un cuerpo que se fusiona y se constituye en muchos otros, así como nos apropiamos del lenguaje, nos apropiamos de nuestra historia a través del confronto con su multiplicidad.



**Figura 5. Una imagen ya nos está diciendo algo, nos remite a algo**

Existe un vídeo que pertenece a la serie “Mentira la verdad” donde Darío Sztajnszrajber proporciona una interpretación de Derrida relativa a concepción del lenguaje<sup>18</sup>. Derrida afirma que el lenguaje es impropio refiriéndose a la idea de que el lenguaje siempre está en constante movimiento y en juego entre distintos sujetos. Por esta

<sup>18</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq\\_wnHk&t=2818s](https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk&t=2818s)

razón, a pesar de que ciertas palabras tengan más fuerza y actualidad que otras por moda, el sentido de apropiación se lo da un individuo hibridándolas con su modo de percibir las.

Quiero reafirmar que el texto de Pulsiones aborda una dificultad personal, la cual radica en la manera de transmitir un mensaje de la manera en que quiero. El texto como tal se enfoca en contar cosas que siento, los verbos no siempre indican una acción como tal, pero intentan amplificar “pequeñas verdades” desde mi mundo interior. Sin embargo, al confrontarme con el cuerpo de mi otra compañera evidencio interferencias, interpretaciones y sentidos totalmente opuestos a los que yo pudiese sentir cuando los escribí. En el proceso se dieron direcciones, se hicieron acotaciones y a partir de eso se otorgó la libertad de generar la evolución de un texto que radica en mis imposibilidades, pero también dialoga con las de mi compañera. La segunda parte del texto de Pulsiones integró el sentido que le otorgábamos las dos al dinamizarlo en una conversación. Muchas veces durante el proceso he sentido cierta impotencia, porque las palabras no siempre definen realmente lo que se quiere expresar, pero es interesante que a partir de ese texto formulado se direcciona no solo el sentido que tiene para mí decirlo, sino, lo que es para mí compañera de escena.

Podría decirse que las palabras vienen del autor y el subtexto, del artista. Si no fuera así, el espectador no tendría que ir al teatro para ver al actor, sino que se quedaría en su casa leyendo la pieza.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Konstantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (Barcelona: Alba, 2009), 147.



**Figura 6: Ana indagando sus posibilidades rítmicas desde un compás que le es desconocido. Sus exploraciones derivan de la dificultad de entender la musicalidad del flamenco y sus cuentas.**

La imagen que se trabajó en esta micro-escena es la impotencia: lo que deriva es el deseo de que los cuerpos evidencien el sentido de querer amplificar en materia palabra, voz, pensamiento de un cuerpo que está dialogando con un lenguaje que no termina de pertenecerle. Es difícil entrar en sintonía con otro cuerpo, porque los dos atraviesan procesos totalmente distintos y la confianza del otro determina mucho la consistencia de una propuesta, por lo que, incluso aquí, las palabras adquieren una importancia gigante. El lenguaje nos coloca todo el tiempo en un lugar, y también declara posturas. Los discursos están hechos de palabras, pero el cuerpo produce un discurso con sus acciones, así que el saber comunicar va más allá de las palabras.



**Figura 7: dos cuerpos que dialogan con la imagen de un encuentro, y al mismo tiempo dinamizan la cualidad de desencontrarse en esa diferencia.**

En esta imagen se aborda el impulso desde una provocación externa (el ritmo) para establecer un diálogo entre miradas. En esta imagen visualizamos un abrazo, el cual he querido amplificar de una manera más poética y metafórica. Abarca y abraza la idea de desarrollar en acciones los verbos que son más una potencia interna, porque aluden directamente con nuestro grado de comprensión, asentamiento, y cambio que no está afuera, sino cuando existe esta modificación interna de nuestro ser.

¿Qué materializo en dos cuerpos? Las grandes y pequeñas contradicciones, el no lugar, la inestabilidad, la diferencia rítmica, las coincidencias de un cuerpo que dialoga en el otro y con el otro, la historia que constituye cada cuerpo, la voz que atraviesa otra voz que pasa por el texto, las declaraciones de un cuerpo que se constituye en el otro, en la diferencia. El juego de abordar el ritmo desde una estructura no tan desconocida para una y desconocida para la otra, el saber lidiar con las inseguridades, con la reafirmación de que hay cosas que sí nos pertenecen. A continuación, exploraré el sentido que ritmo, energía, y movimiento toman en el ejercicio.



**Figura 8:** El silencio recae en los momentos de tensión que generan un suspenso, la escucha es primordial porque a raíz de ello el ritmo se establece dialogando con la diferencia.

## ***Ritmo***

El secreto de un ritmo-en-vida, como el de las olas del mar, las hojas al viento, las llamas del fuego, radica en las pausas. Estas no son estáticas sino transiciones, mutaciones entre una acción y otra. Una acción termina y se detiene por una fracción de segundo creando un impulso que es el impulso de la acción sucesiva. El modo de evitar los esquemas y estereotipos consiste en la creación de silencios dinámicos: energía en tiempo. [...] <sup>20</sup>

Eugenio Barba dice que el actor o el bailarín es aquel que sabe incidir el tiempo. Concretamente: esculpe el tiempo en ritmo, dilatando o contrastando sus acciones. El origen está en la palabra griega *rhythmos*, del verbo *rheo*, fluir. Ritmo significa literalmente “manera particular de fluir”.

Para mi profesor Danny el ritmo es la clave, ya que a través de él puede crear su propia música, con los pies, los soniquetes<sup>21</sup>. Es la base para todo lo que tiene que ver con el desempeño musical y danzarín, y en el caso del flamenco ritmo va más nombrado como compás. Él dice que, conociéndolo bien, da la libertad de crear e improvisar. Lo más importante para él a la hora de crear una escena dentro del flamenco, recae en el conocimiento de su lenguaje, su estructura, saber en qué momento hacer una llamada, un corte de letra y remate, igual que a la hora de desempeñar la escobilla<sup>22</sup>, tanto al inicio saber cómo comenzar la escena, escogiendo una de las diferentes formas que existen para hacer una introducción, saber cómo cerrarla. Se debe dominar los diferentes climas que deben llevarse a lo largo de la escena.

A continuación, en el siguiente apartado explico brevemente a lo que Danny Villalonga se refiere cuando habla de estructura, y de las formas de hacer una introducción en un baile flamenco, o pieza flamenca.

<sup>20</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 292.

<sup>21</sup> La musicalidad del zapateo

<sup>22</sup> En la escobilla se manifiesta la destreza de la que zapatea: Precisión, ritmo, velocidad, fuerza y resistencia a todo trapo.

## **Apartado**

Estructura:

Llamada: el inicio

Corte de letra: desarrollo

Remate: final.

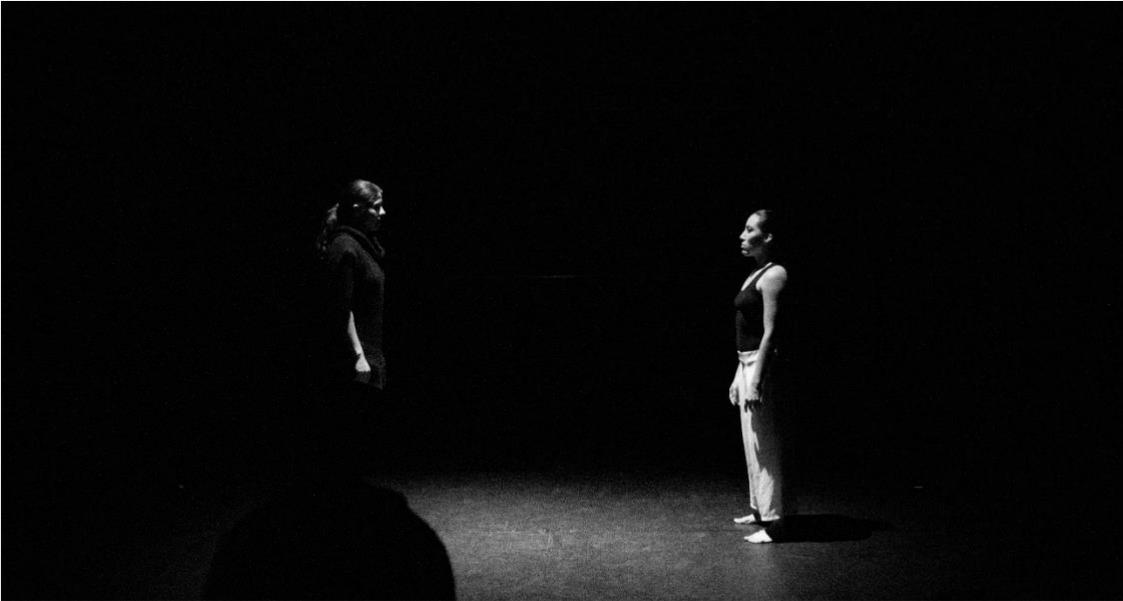
Formas de hacer una introducción según la estructura flamenca:

- Con ritmo a palo seco.
- Con cajón y palmas o con palmas solas y sin cajón.
- Con introducción de guitarra sola
- Con introducción de guitarra y cante



**Figura 9:** El ritmo es el generador del tiempo que dura un movimiento.

En este fragmento, las respiraciones entablan un silencio devenido en una marcación, y posibilitan un encuentro entre nuestras respiraciones (las mías y las de Ana). El estado de espera condensa en el cuerpo toda la energía que va a ser liberada. La imagen se aborda desde la negación de dos cuerpos que se desconocen.



**Figura 10: Nuestro palpar dibuja internamente un ritmo que se expresa en el hacer, en el estar, en el ser, dependiendo de nuestra urgencia, nuestra necesidad.**

El saber incidir en el tiempo, tal como dice Barba, cuestiona la noción de musicalidad que tuviésemos mi compañera y yo sobre el ritmo flamenco. Lo importante aquí era indagar desde nuestras posibilidades, dificultades y nuestro saber. La libertad que teníamos sobre el movimiento partía desde la métrica musical del flamenco. El estado de alerta de un cuerpo contempla la diferencia en la calidad de nuestros movimientos.

Para entender un poco mejor el estado de construcción de un cuerpo en la acción, acoto la división de la acción que Barba menciona en su texto *El arte secreto del actor*.

#### *Jo-ha-kyu*

En Japón, la expresión jo-ha-kyu designa las tres fases en que es dividida cada acción del actor y el bailarín. La primera está determinada por la oposición entre una fuerza que tiende a desarrollarse y otra que la retiene (jo, retener); la segunda fase (ha, romper, destrozar) está constituida por el momento en el cual se libera de esta fuerza, para así llegar a la tercera fase (kyu, rapidez) en la que la acción alcanza su cumbre, despliega todas sus fuerzas para luego detenerse improvisadamente como ante un obstáculo, en una nueva resistencia.

Esto, desde la mirada oriental, como lo explica Eugenio Barba, no solo contempla la distribución rítmica del actor/bailarín, sino que preside a todos los niveles de organización

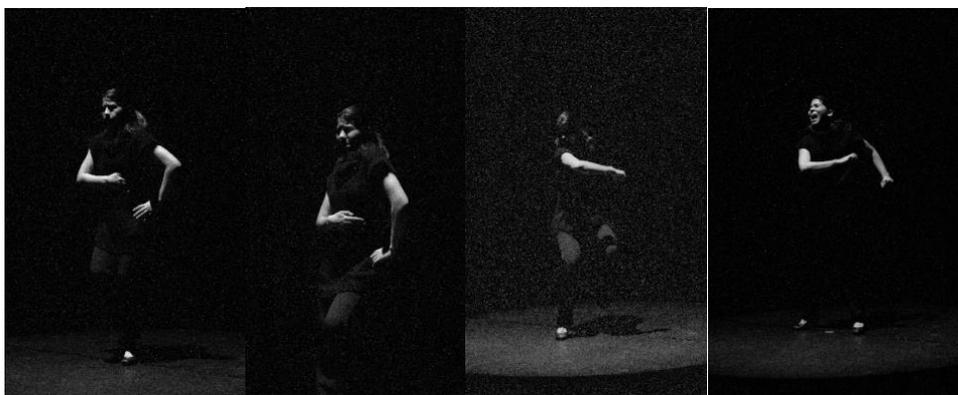
de la representación. Eugenio Barba determina que esta dinámica rítmica es un generador de nuevas resistencias y tensiones.



**Figura 11: El silencio no deja de ser un sonido que se amplifica en la escucha de las respiraciones.**

La espera también nos coloca en un estado de alerta que da al cuerpo la posibilidad de crear un momento inesperado para el espectador. Considero que el silencio es la manifestación de nuestro ritmo interno, más relacionado a un estado de soledad. En mi ejercicio busco que el silencio sea manifestado y proyectado de una manera exagerada. Aquí, en la imagen 5, podemos reconocer la fase última de que habla Eugenio Barba, la cual se proyectaría cuando Ana me suelta. Considero que la explicación que el autor da sobre las tres fases en que divide a la acción es mucho más visible para el espectador desde estos dos grados de tensión que se evidencian en mi cuerpo y en el de Ana cuando dicha acción nos compromete, pero no se puede limitar solo a la acción que resulta de manera obvia del resultado de fuerzas opuestas desde dos cuerpos. Más bien, se debería entender que este nivel de tensión también se genera desde la particularidad de un cuerpo que lidia con sus propias tensiones y niveles de energía, además que estas son fases que vuelven a empezar, porque

cuando Ana me suelta, la acción termina, el estado energético del cuerpo ya se ha modificado, y el reconocimiento de estas tres fases vuelve a empezar desde otro nivel de presencia. Termino de decir un texto, que cita a Eugenio Barba sobre el sentido de la representación para el actor occidental, cuestionando también mi proceso y mi constitución desde una estructura que me sostiene y me fragmenta.



**Figura 12: Secuencia de imágenes: Jo- ha- kyu**

La imagen de la liberación: El cuerpo se somete a una partitura física en la que indaga la potencialidad rítmica. Esta micro-escena, vendría a ser la última del ejercicio, la cual considero que contiene a todo lo anterior dicho.



**Figura 13: Fuerza física que mueve al cuerpo**

Crea suspenso y expectativa. Se experimenta sensorialmente como una pulsación, una proyección hacia algo que a menudo se ignora, un fluir que se

repite variando, una continuidad que se niega. Incidiendo el tiempo, el ritmo lo vuelve tiempo-en-vida.<sup>23</sup>

Eugenio Barba, en su libro *El arte secreto del actor*, habla del suspenso como del ir en dirección contraria de las expectativas que creemos saber o del a donde algo nos va a llevar. Es interesante porque habla de contener la acción, dilatarla (recoger, o contener su tiempo real): él lo define como negar la acción, que significaría inventar una infinidad de micro-ritmos, lo que le otorgaría al actor/bailarín la posibilidad de estar en su totalidad presente ante la acción que se ejecute, produciendo que lo que pase, pase transitando todos esos pequeños lugares que le siguen otorgando al movimiento una calidad inesperada tanto para el actor/bailarín, como para el espectador. Cuando Barba afirma que el ritmo lo vuelve tiempo-en-vida, quiere decir que al incidir en el tiempo que conlleva una acción a transitar y dibujarse en el espacio, el mismo ritmo amplifica la mirada que tenemos sobre ésta, ya que aquellos micro-ritmos de los que habla Barba son pensados para que exista una adecuada tensión sobre el movimiento.

Esto me lleva directamente a ejemplificar con el ejercicio del hilo que trabajábamos en clases de actuación el semestre pasado. En este ejercicio hay más o menos tres etapas en que se desarrolla. El primero es enfrentarnos individualmente al hilo, en esta etapa cada punta del hilo está sostenida por la yema de los dedos (pulgar e índice). Existe en este juego una tensión que nunca debe de romperse, eso quiere decir que se debe tener una noción o una consciencia sobre el nivel de tensión que le otorgamos al movimiento, que en este caso el hilo condiciona la velocidad y el ritmo, entonces la calidad de nuestros movimientos cambia. Nuestra concentración se rige a un solo movimiento, pero directamente conecta a todo el cuerpo, ya que, si existe un desbalance o algo se afloja en algún sentido (tanto corporal, como mental), la acción debe de volver a empezar. La segunda parte en que el ejercicio se lleva a cabo es pasar de trabajar en soledad/con el hilo a trabajar con un compañero. Se toma un hilo más largo, se amarran las puntas y los cuerpos quedan dentro, quedando nosotras en una punta de cada extremo y al mismo tiempo siendo el eje del hilo, pero aquí hay todo un juego de pase mando. Solo hay una regla, quizá dos, pero creo que la más importante está en el no hablar. En todo este juego, existe un nivel de concentración que abarca también a otra

<sup>23</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 292.

persona, pero que empieza desde uno, entendiendo el nivel de tensión que se debe mantener para que el hilo no se destense, y no pierda su calidad que en realidad se remite a ese nivel de tensión del que depende. Las miradas son un punto clave, y lo más difícil es la energía que se transmite y que tiene que ver con esa cualidad de saber percibir hacia donde tienen que enfocarse las tensiones que contienen a la acción. Es una actividad que requiere el cuerpo en todo su ser. La tercera fase, implica una tercera, o cuarta persona, lo que lo complica más, pero también lo vuelve mucho más interesante, porque las leyes están dispuestas para partir a otro nivel corporal, lo que no solo transforma el cuerpo, sino que dinamiza el estado anímico del equipo. Allí entramos también en diálogo con el ritmo interno, pero se rige a la escucha que se mantenga entre las personas que están dentro del juego. El no hablar agudiza el nivel de escucha ya que agiliza la capacidad que tengamos de trabajar con el otro sin dirigirnos.

En el ejercicio escénico que propongo (Pulsiones) hay un grado de tensión que ayuda a contener y dirigir momentos en los que trabajo directamente con mi compañera. Ejemplificando con el ejercicio del hilo, me remito a entrar en la comprensión de que todo el tiempo en que estamos en el juego, que se entabla al trabajar con el otro, existe un hilo invisible. Y que cada ensayo en que se había progresado o retrocedido, había dependido de estos niveles de tensiones que se mantuvieron o se cayeron según la concentración o el nivel de preparación que le dimos al ejercicio.

Considero que el nivel de tensión deviene más de un estado emocional que se liga directamente al estado corporal, y entonces es este que armoniza y contagia al otro. Si sucede, logra encontrarse en ambos cuerpos un ritmo que contiene a la acción y ayuda a fluirla.



**Figura 14:** Es el primer encuentro del círculo, esta secuencia viene acompañada del sonido del cajón.

La escena dibuja ese hilo invisible, del que estaba hablando anteriormente. En cada punto en que el que cada cuerpo está situado se está acumulando, conteniendo y dilatando una energía.

En esa musicalidad que se escucha, se va integrando todo un juego de impulsos que el ritmo da, y de miradas, de las que parte el caminar. Hay un texto que va a surgir en cuanto cada cuerpo llegue a su lugar de partida. En ese momento de encuentro se despierta el sentido que se le otorga al texto, en este caso yo dialogo desde mi realidad lo que quiero transmitir, y mi compañera desde la suya. El subtexto entra en la categoría de todo lo que nos hace decir lo que queremos decir, es la provocación y el sentido de manifestación. Lo considero un ente que localiza, evidencia y pone en manifiesto un estado de ánimo que le da el ritmo a una situación, a una conversación.

En el subtexto se entrelazan múltiples y diversas líneas interiores de la obra y el papel, hecho de *síes mágicos*, todo tipo de ficciones de la imaginación, circunstancias dadas, movimientos internos, objetos de atención, verdades

pequeñas y grandes, y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares. Es el subtexto lo que nos hace decir las palabras del papel.<sup>24</sup>

El subtexto también se integra en un cuerpo, su historia contempla el origen de su interpretación de las cosas. En un cuerpo repercute otra versión del texto que está en potencia. Así, en el proceso de construcción del ejercicio escénico “Pulsiones” desde el texto me enfoqué dos cosas: la distancia y la consciencia sobre el peso de cada palabra.



**Figura 15: Primera variación de apropiación.**

La imagen trabajada recoge la idea de intervenir en la forma, en mi caso desde la ampliación del movimiento y reformulación de una técnica que da el flamenco, reafirmando también al cuerpo desde la particularidad que lo construye. Muchas de las acciones coreografiadas integran a los brazos como parte de su partitura. Mis brazos proponen niveles

<sup>24</sup> Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, 145.

de: afecto, rechazo y tensión que se acumulan y evidencian desde la manera en que se mueven y de lo que ellos (mis brazos) son. En mi compañera la frustración hace que dibuje en sus acciones las posibilidades que ella encuentra desde su hacer.

En esta micro-escena, no hay ritmo percutivo externo, no hay un tempo exteriorizado que marca la precisión del tiempo en escena, lo que marca el tempo es lo que Barba en su libro *El arte secreto del actor* llamaría el sentido cenestésico, al cual se le atribuye el saber percibir las tensiones de otros cuerpos. Es la consciencia que tenemos sobre el cuerpo y sus tensiones. Lo resumiría al reaccionar ante el impulso antes de que el pensamiento intervenga<sup>25</sup>.



**Figura 16:** El cuerpo: transitando los lugares que desconoce, se remite al sentido cenestésico.

Justo en ese momento de encuentro entre Ana y yo, empieza a incorporarse un ritmo percutivo, intentando integrarse el pulso externo al movimiento. Aquel impulso es el que marca una diferencia en la noción del tiempo de duración de nuestra acción.

<sup>25</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 294.



**Figura 17:** Este es el encuentro previo a la figura 16, el primer encuentro energético se transmite a partir de esa mirada que acepta al otro en ese diálogo.

### *Energía*

El concepto de “energía” (enérgeia= “fuerza”, “eficacia”, de enérgeon = “al trabajo”, “a la obra”) es un concepto obvio y difícil cuando se lo aplica al actor. Se lo asocia al ímpetu externo, al grito, al exceso de actividad muscular y

nerviosa. Pero indica también algo íntimo, que pulsa en la inmovilidad y en el silencio, una fuerza retenida que fluye en el tiempo sin difundirse en el espacio.<sup>26</sup>



**Figura 18:** Se proyecta la imagen de impotencia como abordaje de un lenguaje que no nos termina de pertenecer.

Esta imagen deviene de una mirada personal que evoca ese estado de impotencia, que nos hace desear hacer algo que no sabemos qué, pero que la lógica nos hace pensar que estamos atados. El rechazo continuo de la silla, los impulsos que vienen desde los brazos que direccionan el irse o el mandarlos a otro lugar, son la proyección de querer salir allí, y aprovechar esos estímulos que recibe. La incomodidad, la inestabilidad, el caos, la desigualdad en la secuencia y los encuentros son emitidos y ampliados y explorados desde un ritmo percusivo que se va ampliando. En los sonidos devienen esbozos de una figura flamenca, las palmas, los chasquidos son intervenidos desde su teatralidad, reivindicándolos como una consciencia que amplifica el ritmo interno.

<sup>26</sup> Eugenio Barba, *El arte secreto del actor*, 90.

La energía trabajada se la iba reafirmando según las pasadas de un ensayo, es también algo de lo que explica Eugenio Barba en su investigación sobre el teatro oriental. En el texto *El arte secreto del actor* lo aborda desde el kung fu. Más allá de su significado como el arte marcial que es, abarca su disciplina, capacidad o habilidad que exige un esfuerzo continuado para ser dominada<sup>27</sup>. En el trabajo de Pulsiones, la energía se proyectaba de manera amplia o disminuía no solo por el número de veces que lo repetíamos, sino, según cuanta capacidad teníamos de no desgastar o derrochar energía innecesariamente. El número de veces aportaba a la seguridad del movimiento, y habilitaba al cuerpo a entrar en otra disposición, lo que ayudaba a fluir el ejercicio. Cuando hicimos el ensamble con la musicalidad, el cuerpo cambiaba totalmente, porque se encontraba con algo que no había estado dentro del ensayo diario que teníamos marcado, y entonces el ritmo externo marcaba un tiempo de duración, algo que ya hemos venido explicando arriba. Asimismo, la configuración del tempo interno se ve alterada, o se vio alterada, por la coordinación métrica que implicaba. En mi caso, era un lenguaje que yo ya conocía, y me era menos complicado entrar, o entender el entrar, mientras que en mi compañera no, porque los estímulos que ella necesitaba recibir eran otros, pero sin embargo no solo se trataba de mí, y mi cuerpo también se condicionaba a configurarme en los dos lenguajes, para coincidir en uno solo. Con la repetición, pudimos entrenar aquella dificultad proveniente de ese ritmo, y al mismo tiempo explorar esas diferencias, en que lo exacto o lo limpio no importaba tanto, sino, en la construcción que cada una tenía, para llegar a esa coincidencia del acento.

Comúnmente se reduce la “energía” a modelos de comportamiento imperiosos y violentos. Es, en cambio, una temperatura- intensidad personal que el actor puede individualizar, despertar, modelar. Pero que sobre todo debe ser explorada.<sup>28</sup>

Desde ese ritmo que se incorporó a los ensayos, se estableció una nueva intensidad, como dice Barba, de la escena: no solo por la tensión que existía de no entrar en tiempo, sino por la calidad personal que cada una le aportaba y que lograba evidenciar una diferencia/ identificación capaz de generar una proyección materializada en nuestros cuerpos de lo que ese ritmo estaba aconteciendo en nosotras.

<sup>27</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 84.

<sup>28</sup> Barba, Savarese, *El arte secreto del actor*, 91.

La técnica extra- cotidiana del actor, o sea su presencia física, tiene origen en una alteración del equilibrio y de las posturas de base, en el juego de tensiones contrapuestas que dilatan la dinámica del cuerpo.<sup>27</sup>

Cuando Eugenio Barna habla sobre la alteración del equilibrio, se remite a todas sus investigaciones sobre el abordaje de las energías y definiciones que existen. El juego de tensiones no se basa en una energía masculina o femenina, sino que las tensiones derivan del juego que existe entre la capacidad de un actor de poder dinamizar a partir de lo fuerte y delicado que puede conllevar la acción. La presencia está en la ejecución de la acción, no por el movimiento en sí, sino, por el juego que se desarrolla a partir de este juego de tensiones, que, además le integran esa cualidad de dilatar a la acción.



**Figura 19: Derecha a izquierda: Ana y yo.**

Nuestros movimientos han explorado calidades distintas. Desde nuestras personalidades, las tensiones que le atribuimos a ciertas partes del cuerpo, también condicionan el movimiento. La técnica amplifica o empoderan a su vez una presencia, que tiene que ver con los niveles del ritmo que estimulan el hacer. Ana y yo como una sola, como dos, amplificamos la mirada que tenemos sobre nosotras, en el otro. Buscando desde esa

diferencia, se aprecia la calidad de energía que se proyecta en nosotras y la que nos falta explorar con mayor precisión.



**Figura 20:** Se visualiza en esta imagen las diferentes localidades de tensiones que cada una desde su historia, guarda en el cuerpo.

Nuestro cuerpo se termina con este fraseo impuesto desde una técnica, la cual es explorada desde sus posibilidades por cada cuerpo. El ritmo o las coincidencias radican en esos niveles de tensiones que proyectan a un cuerpo que revela las inseguridades del otro. En esta micro-escena se trabaja la imagen de la frustración, que repercute en ese aprendizaje de la variación de pies que se marca desde esa métrica y técnica del flamenco.

## Conclusión

El presente trabajo aborda al flamenco como parte de una estructura rítmica que ayuda a explorar las realidades personales de los intérpretes, que también derivan de la misma consistencia de la cultura que al flamenco apaña. Las cualidades del flamenco indagan la posibilidad de expandirse desde su propia noción de ritmo, revelando, en el cuerpo, los niveles de tensión que se proyectan en cuanto a la diferencia que existe desde el conocimiento de una musicalidad.

La forma y la técnica son el punto de partida para la transformación del movimiento, explorado desde nociones personales y una ampliación del lenguaje. El texto abarcado en escena se fragmenta en micro escenas que se entablan como momentos que ayudan a dirigir el sentido al espectador. Sin embargo, el texto cuestiona el sentido mismo de la representación y la construcción académica que se espera.

Con respecto al resultado final, considero que el espacio escogido para la presentación (Salón de Danza del ITAE) no da una amplitud de distancia para poder visualizar todo lo que pasa en escena al mismo tiempo, sobre todo porque hay dos cuerpos que siempre están en puntos opuestos del escenario. Sin embargo, la luz ayuda a dirigir la mirada, y armoniza de manera más proporcionada el equilibrio de la escena.

Desde la creación de los elementos en escena, se juega con los estímulos de la música en vivo, y la intensidad de luces. Todo ayudando a entrar en una atmósfera más íntima y relacionada directamente con el abordaje del texto.

Al ser un texto fragmentado, no necesariamente marcaba una secuencia ordenada en correspondencia con las escenas, más bien se marcaba una línea en relación al juego de niveles de una emoción que va incrementando en su intensidad, pero que también regía desde una estructura musical.

Los elementos en escena, el cajón y los zapatos de flamenco, entablan ya un lenguaje que condiciona la mirada externa, y de cierta manera, el ejercicio corría el riesgo de ser encasillado, pero el abordaje de estos elementos amplió la noción de su intervención en el ejercicio.

Desde la mirada que el público puede aportar a mi trabajo, me doy cuenta que más que un entendimiento racional, se abarcó desde un punto de vista bastante emocional, que dialoga directamente con las sensaciones en relación al ritmo percetivo. Y que, además, la mirada de un texto que aborda emociones personales, amplió una identificación que le suma al carácter pulsional del ejercicio su intencionalidad. Para muchos de los asistentes el discurso del texto entabló una conexión directa, que ayudó a que para ellos la escena fluyera, lo que también hizo que pudieran no condicionarse a lo que viniera después. Lo importante del flamenco, no es lo solo la cualidad de su técnica, lo que pasa con la técnica es que el cuerpo se apropia de ella y la transforma, entonces algo distinto emerge en el cuerpo, y creo que es esto lo importante: imponerse ante sus límites, y transformar, evidenciar y contar todo lo que un cuerpo es.

El conflicto de la representación entra en juego desde la noción o la necesidad de definir las cosas, encasillarlas en algo para otorgarles un valor. Desde una mirada occidental, algo que me construye y que constituyó un conflicto a la hora de decidir como direccionar la estructura del ejercicio, fue la necesidad de que las micro-escenas planteadas tuvieran una línea secuencial, que le otorgara un sentido lógico. Desde mi impulso inicial y desde lo que quería tratar de esbozar, era inevitable replantearme la idea, porque es difícil obligarse a no buscar el sentido lógico entre una escena y la otra, y en esa misma configuración las definiciones de bien o mal, que son basadas en el juicio que cae sobre el sentido.

Con respecto a todo el juego que complementa la escena, he decidido que es lo que quiero que vea la audiencia y lo que no. Hasta donde era necesario dilatar una acción y hasta cuando no. El texto dicho, corría por cuenta propia desde nuestra manera de decirlo, de la manera en que lo sentíamos, y desde la preocupación o el condicionamiento de este, aunque finalmente en el ejercicio se lidia entre el poder y no poder transmitir algo, y se pretende esbozar la articulación de ese lenguaje rítmico que “sí me pertenece”. Pongo entre comillas sí me pertenece, porque considero que existe una realidad interna que, con este trabajo, intenta ampliarse y traducirse hacia un lenguaje que todos hablamos, pero no sabemos comunicar.

## Referencias bibliográficas

- Barba, Eugenio. *Más allá de las Islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo y Dobal editores, 1987.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 1994.
- Barba, Eugenio, y Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología, 1990.
- Moss, Laura. «Antropología teatral y baile flamenco: una relación posible» *La nueva Alboreá*, nº 15 (julio-septiembre de 2010): 52-53.
- Sánchez, José Antonio. «Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, Nº. 35 (2009): 327-335.
- Stanislavski, Konstantin. *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Editorial PSIQUE, 1954.
- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba editorial, 2009.
- Steingress, Gerhard. «El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza». *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, Nº. 1 (2002): 43-64.
- Tsarapkina, Yulija. «Compás, palos y otros desafíos del arte flamenco». *Cuadernos Iberoamericanos*, 1(3), 2014: 211-219.
- VV.AA. *Repensar la Dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), 2010.

### Multimedia en línea

- Darío Sztajnszrajber. «El lenguaje». Serie *Mentira la verdad*, 2015. Vídeo en youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq\\_wnHk&t=2818s](https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk&t=2818s).
- Rocío Molina. Pagina web personal: <http://www.rociomolina.net>.
- Rocío Molina. «Soy impura». Formato TEDxMadrid. Vídeo en youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=T\\_13-T4ogmI&t=405s](https://www.youtube.com/watch?v=T_13-T4ogmI&t=405s)
- Gracia Flamenca. «Diccionario flamenco que toda bailaora debe conocer». Pagina web: <https://graciaflamenca.es/web/diccionario-flamenco-que-toda-bailaora-debe-conocer/>.